

EL cuestionamiento de un género: la narrativa breve de Enrique Vila-Matas

PURIFICACIÓ MASCARELL, UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

JOSÉ MARTÍNEZ RUBIO, UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Enrique Vila-Matas (Barcelona, 1948) se ha convertido en la última década en uno de los escritores españoles con mayor proyección y reconocimiento internacionales. Autor de una veintena de libros de ficción y de nueve libros de ensayo, pese a una temprana y prolífica dedicación a la literatura, tardó en obtener cierto prestigio dentro de las fronteras españolas. En 1985, Vila-Matas publicó *Historia abreviada de la literatura portátil*, novela aclamada entre la crítica extranjera (*Le Monde*, *The Times Literary Supplement* o *La Repubblica* le han rendido elogios) por su transgresión y originalidad. Sin embargo, el interés del sistema literario español por el autor catalán no despierta hasta 2001, con la aparición de *Bartleby y compañía*. A este catálogo de autores que abandonaron la escritura le seguirán *El mal de Montano* (2002), *París no se acaba nunca* (2003), *Doctor Pasavento* (2005), tres obras que significaron su consagración como escritor y configuran, junto a *Bartleby...*, una tetralogía sobre las patologías de la literatura (Pozuelo Yvancos, 2007: 384). Traducido a treinta idiomas, el barcelonés ha recibido premios tan dispares como el Rómulo Gallegos, el Herralde, el del Círculo de Críticos de Chile, el de la Real Academia Española o el *Prix Medicis-Etranger*.

Él mismo se califica de *rara avis* dentro del panorama hispánico por situarse en los márgenes del gusto canónico español que, según su radical opinión, sobrevive nefastamente unido al realismo decimonónico. De hecho, Vila-Matas emparenta con el espíritu de las vanguardias históricas europeas y ha encontrado sus referentes literarios en la producción extranjera del siglo XX. Beckett, Kafka, Joyce, asoman en los textos de Vila-Matas, tanto como tres autores de la posmodernidad que el catalán no ha dudado en calificar de maestros: Sergio Pitol, W. G. Sebald y Claudio Magris. Con estos últimos comparte diversos rasgos. En primer lugar, el gusto por el fragmentarismo y la digresión, esa vocación por el paréntesis que el crítico Pozuelo Yvancos (403) relaciona con la crisis del sujeto en la posmodernidad y con el nuevo concepto de identidad diseminada que hoy impera. En segundo lugar, Vila-Matas también adopta, como sus maestros, el gusto por “la autobiografía bajo sospecha” o autoficción (como la bautizó Doubrosky [1977]), la tendencia de la literatura actual por convertir la vida del autor en materia novelesca. El juego realidad-ficción está servido, como también la hibridez de géneros característica de la posmodernidad. En las obras de Vila-Matas se fusionan con resultados sorprendentes la novela, la crónica, el libro de viajes, el diario, el ensayo y la crítica literaria.

Sin embargo, Vila-Matas añade rasgos propios a los anteriores. Por un lado, la metaliteratura, es decir, la conversión de la literatura (sus creadores, sus textos y todas las anécdotas imaginables) en

el principal tema de sus novelas. Por otro lado, el humor. La ironía cervantina tan presente en todos sus escritos (desde los artículos de prensa a la novela *París no se acaba nunca*, auténtico homenaje a la ironía) enfrenta el ingenio luminoso y desesperado de Vila-Matas a la gris melancolía de un Sebald.

La producción cuentística del catalán se inicia en 1982 con el volumen *Nunca voy al cine* y llega hasta 2007 de la mano de *Exploradores del abismo*. En total, seis libros aglutinan sus relatos cortos, un género muy *shandy*, es decir, “portátil” y que funciona como base de toda su producción novelesca. De hecho, sus novelas pueden leerse como la yuxtaposición de relatos breves unidos, magistralmente, por un tenue hilo, como se verá más adelante. Para analizar la relación entre la narrativa larga y la corta en Vila-Matas hemos escogido, por un lado, su mencionada última incursión y, por otro, una antología personal de sus mejores cuentos que fue publicada en 1994 bajo el título de *Recuerdos inventados*.

Este título contiene una flagrante paradoja en la línea de otros títulos vilamatianos (*Una casa para siempre, Hijos sin hijos, Suicidios ejemplares*). Un recuerdo es un hecho que tuvo lugar en el pasado; una invención es una falacia. Sin embargo, detrás del contrasentido, existe una lógica: ¿cuántas veces modificamos nuestros recuerdos al narrarlos? ¿No acaban siendo los recuerdos, en parte, invenciones? ¿Cuánto contenido ficticio posee nuestra memoria? Y tras muchas otras preguntas, la definitiva: ¿Podemos seguir creyendo que la literatura es “mentira” y la vida, “verdad”?

Recuerdos inventados es una recopilación de textos heterogéneos que van desde el artículo periodístico (“El otro Frankfurt”) al prólogo de la *Historia abreviada de la literatura portátil*. Multiplicidad de géneros bajo el marbete unificador de la ficción. Textos que supuran las eternas obsesiones de Vila-Matas: el problema de la identidad del sujeto, la vida como destino tragicómico y el arte en combate contra la realidad. El conjunto queda bañado por el aire kafkiano de lo irreal y por la fuerza desestabilizadora del humor. Hemos tomado tres cuentos representativos de las líneas de esta antología para analizarlos aquí: “La vendedora de biblias”, “Mar de fondo” y “La fuga en camisa”.

“La vendedora de biblias” es un relato que se publicó en una revista de Ciudad de México en 1993. En él se expone paradigmáticamente el mecanismo de construcción de muchas de las novelas de Vila-Matas: mientras se nos cuenta cuál es el origen de la historia y cómo va a ser narrada, el relato va tomando forma y el resultado final es la obra definitiva. Pozuelo Yvancos define este procedimiento como un “bucle”, se trata de:

Ir realizando la narración de cómo ha construido el texto que está el lector leyendo en ese momento, de forma que hay un nudo de convergencia especular entre la forma de lo dicho, su estructura, y el acto de decirlo o escribirlo. Finalmente, la historia del decir, que el narrador va componiendo, coincide totalmente con lo dicho (y escrito). Es como un espejo donde se mira la creación que está surgiendo. El lector lo que ve es el espejo y no puede decir con facilidad cuál de los dos lados es el rostro verdadero. (399)

En un vagón de tren conversan dos viajeros: el narrador del relato y un enojado señor al que pronto se le cede la palabra para que explique el motivo de su desesperación. El narrador, que pasa a situarse como oyente del relato, se propone hacer suya la historia del indignado viajero y presentarse con ella “al decimoctavo premio de cuentos de mi ciudad, Calahorra”. Estamos ante la figura del parásito o vampiro literario a la manera de Montano que confiesa hacerse con su propio estilo a partir de “chupar” a sus autores preferidos.

La historia es la siguiente: inspirándose en Larbaud y Borges, el personaje siente el deseo de “seguir el rastro de una idea o de un tema en una o varias literaturas”, en su caso, la aparición ante grandes escritores de una extraña figura femenina identificada con la inspiración artística. Esta misteriosa dama, descrita como una vendedora de biblias, fue determinante en la exitosa carrera de Jules Verne y “si rastrea a fondo su presencia a lo largo de toda la historia de la literatura, tenía a mi alcance un libro que había de concederme la Gloria”, se convence el investigador. Tras mucho esfuerzo, es localizado otro autor digno de tan inusitada visita: Raymond Roussel. Sigue buscando y halla que Rimbaud cambió la trayectoria de Henry Miller, constituyendo su “vendedora de biblias” particular. Tras dar por finalizada la investigación, el personaje viaja a Buenos Aires para visitar una editorial pero un atrevido joven le roba el manuscrito y lo publica omitiendo el nombre del verdadero autor, el cual vive torturado por la idea de haberse convertido, ironías del destino, en la vendedora de biblias del ladrón. Una vuelta de tuerca más a la ironía: su historia servirá de inspiración al aspirante a escritor de Calahorra para presentarse al premio literario. Aquello que debería quedar entre bambalinas en el proceso creativo del relato es, precisamente, lo que lector tiene ante sus ojos, es decir, el reverso o el negativo del cuento que el narrador presenta al concurso. Tampoco podemos olvidar la presencia del manuscrito robado, tópico recurrente en la tradición literaria y que nos remite a Cervantes, auténtica “vendedora de biblias” de toda la narrativa moderna.

Bartleby o *Historia abreviada* son novelas de investigación donde se relacionan autores dispares por un excéntrico punto en común. De algún modo, este relato plasma la obsesión de Vila-Matas por encontrar esos lazos que unen autores y textos saltando por encima de las barreras cronológicas o genéricas, postulando, así, una historia de la literatura alternativa y heterodoxa. En el volumen *Una casa para siempre* (1988), puede leerse el germen o prólogo premonitorio de la novela París no se acaba nunca. Se trata del relato titulado “Mar de fondo” donde se nos cuenta la noche que el narrador conoció a Marguerite Duras y cómo consiguió ser inquilino en su buhardilla de París. La autoficción aludida más arriba es la protagonista de este cuento que puede sintetizarse como un episodio autobiográfico pasado por el tamiz de la literatura. El resultado es hilarante.

El protagonista del relato, arruinado y enganchado a las anfetaminas, solicita la ayuda de su amigo Andrés para encontrar alojamiento en la capital francesa. Para ello, asisten juntos a una cena en casa de Duras a la que también acude Sonia Orwell. Como el protagonista ha consumido drogas antes de la cena, cae en un extraño mutismo que no le favorece en nada para conseguir la amistad y la buhardilla de Duras. Ante esta situación, y para no evidenciar más la comprometedor actitud del

protagonista, Andrés comienza a elaborar un discurso surrealista con el fin de captar la atención de las dos damas. Se inventa un origen fantástico, dice haber vivido en la Atlántida y comienza a recordar, con todo lujo de detalles y ante la estupefacción de las dos señoras, cómo era su día a día en el mítico reino. Ante la insistencia de Margarite y Sonia por conocer detalles del silencioso amigo español, Andrés confiesa que su estado deprimido se debe a la ingesta de anfetaminas y al disgusto por haber perdido en un taxi la obra que llevaba entre manos, la biografía de un ventríloco: “Las memorias podían leerse como una novela, aunque la trama no era del tipo clásico; la suya era una trama desgarrada e incierta y, al contrario del siglo pasado, no era nada tiránica, no pretendía explicar el mundo ni, menos aún, abarcar la totalidad de una vida, sino tan sólo unos cuantos pasajes de esa vida”. Con esta descripción, Vila-Matas se anticipa quince años a la esencia de su autobiografía literaria, *París no se acaba nunca*, cuya estructura salpicada de digresiones y comentarios prescinde de la linealidad y el afán abarcador clásicos. El humor vertebró todo el relato hasta su desenlace, con un final apoteósico. Tras ser aceptado como inquilino de Duras, el narrador habrá de salvar de las aguas del Sena a un Andrés que, llevando a últimos extremos su patraña, acaba lanzándose al río en búsqueda de la Atlántida. El relato se convierte así en un canto a la amistad, a esa que exalta Vila-Matas en sus novelas refiriéndose laudatoriamente a sus colegas escritores, a los que le apoyaron en sus años de París y a los posteriores, Justo Navarro, Sergio Pitó, Roberto Bolaño, Juan Villoro, Martínez de Pisón, Alan Pauls...

En “La fuga en camisa”, también incluido en *Una casa para siempre*, volvemos a observar la plasmación de los temas predilectos del catalán. Un actor famoso hastiado por el éxito decide transformarse en otro ser metiéndose en la piel de su antítesis: un vagabundo ambulante, un ser beckettiano (y no olvidemos que el irlandés es uno de los referentes más preciados de Vila-Matas). El juego con la identidad y el deseo por desaparecer socialmente enlazan con la novela *Doctor Pasavento*, cuyo protagonista aspiraba a ser un nuevo Robert Walser desapareciendo en la nieve. El título sintetiza, precisamente, la forma más rápida y cómoda para escapar de la realidad: huir sin equipajes, con lo puesto, en camisa.

El protagonista marcha a Oriente (Tánger, Marrakech, Túnez, Port Sudan, Djibouti...) en un periplo por los espacios mágicos de *Las mil y una noches*, donde se recuperan las ganas de imaginar y narrar historias fabulosas. No en vano este cuento es una defensa a ultranza de la imaginación, de esa imaginación a la que pone límites el realismo del canon español denostado por Vila-Matas (véase su artículo en Domingo Ródenas o la entrevista con Ignacio Echevarría). El protagonista empezará a ganarse la vida como narrador oral, viajando por ciudades de fantasía y embelesando a sus habitantes. El relato constituye un alegato a favor de la narración como mecanismo para huir del mundo, no para reflejarlo al estilo decimonónico. ¿Cómo? Soñando a través de ficciones que no temen, y por ello no ocultan, su rango irreal.

Trece años después de *Recuerdos Inventados* (1994), Vila-Matas recupera el género en *Exploradores del abismo* (2007). El intervalo entra una y otra compilación ha resultado decisiva para su consolidación en el panorama literario español, fundamentalmente por haber planteado una propuesta narrativa provocadoramente desestructurada, cosmopolita y ultraliteraria. Entre una y otra compilación, median las obras de madurez del catalán. Este hecho tiene consecuencias

fundamentales: la principal es que ya no estamos ante un autor que busca escribir como Witold Gombrowicz (Vila-Matas 2000), sino ante un Vila-Matas que busca escribir como Vila-Matas, o incluso contra él; es decir, estamos ante un estilo definido de escritura, ante unos patrones estéticos reconocibles e identificables por el lector, ante un bagaje que intenta mantener un equilibrio entre, por una parte, la idea de constituir las señas de identidad del escritor y, por otra parte, la idea de constituir un lastre para sus creaciones posteriores.

El autor se hace plenamente consciente del conflicto y plantea *Exploradores del abismo* como un ejercicio de evaluación del estilo vilamatiano, un discernimiento sobre los pros y los contras de ese formidable corsé que es él mismo y un intento de avanzar, o retroceder según se mire, hacia otras formas quizás más convencionales. En palabras de Rodrigo Fresán:

En Exploradores del abismo decide, por primera vez, reconocer ese influjo [vilamatiano] y, de algún modo, de frente o desde las laterales de ciertas tramas, dar explicaciones sin pedir disculpas pero sí preocupado por establecer exactamente qué fue lo que lo llevó a hacer lo que hizo, que lo lleva a deshacer lo que ya no quiere hacer y de qué manera le gustaría rehacerse.

Asimismo, en palabras propias del escritor:

Estoy seguro de que no habría podido escribir todos esos relatos si previamente, hace un año, no me hubiera transformado en alguien levemente distinto, no me hubiera convertido en otro. [...] De pronto, tuve la sensación de haber heredado la obra literaria de otro y tener ahora tan sólo que gestionar su obra. Desde entonces, soy alguien que necesita de las leves discordancias con el antiguo inquilino de su cuerpo, discrepar con él ligera y sutilmente [...]. Él se moría por lo nuevo y, en cambio, para mí el mundo siempre fue viejo. Él parecía haber llegado a un callejón sin salida, a un abismo final y a los límites de la literatura, [...] yo me limité a avanzar hasta el borde del camino y cambiar. [...] Si él antes, por ejemplo, creía que la novela era una práctica irrenunciable, yo soy más flexible y busco la vida que hay en los cuentos. (Vila-Matas 13-14)

Así pues, la vuelta al cuento tenía la voluntad, sincera o no, de recuperar lo viejo de la literatura y la vida en la literatura, es decir, ensayar un estilo más clásico del relato, más lineal, más narrativo. Y en efecto lo consigue en cuentos como “El día señalado”, donde Isabelle Dumarchey, la protagonista, huye, a lo largo de toda su vida, de la profecía de morir un día de lluvia, sedienta y de pie; o en “Amé a Bo”, una fábula de ciencia ficción donde la tripulación de una nave espacial atraviesa el universo y la soledad; o en “Nunca hizo nada por mí”, donde un hombre que espera el tranvía lee cómo un personaje se vuelve “más viejo y gruñón, como era de esperar, en un pequeño pueblo descuidado que él siempre describía como muerto e irrelevante” (113), y acaba sintiendo, empáticamente, que ese tranvía que espera lo conducirá hacia un pueblo pequeño e irrelevante y a convertirse en un hombre más viejo y gruñón, en un juego en el que el lector se convierte en personaje leído, en la línea del cuento “Continuidad de los parques”, de Cortázar.

Esta veta clásica no impide que aparezcan algunas características más reconocibles del autor: el humor, la ironía, la sorpresa, las frases rotundas o las respuestas sentenciosas:

Hoy lunes, en el autobús, al volver del trabajo, he oído que una mujer le decía a alguien hablando por el móvil: -No es eso, pero estás muy cerca, casi al lado. Te quiero. Eres lo mejor del mundo. He creído que se dirigía a mí. Me he vuelto y la decepción ha sido inmensa, no porque no fueran para mí las frases, sino porque aquella mujer no se parecía en nada a la que buscaba y cuya imagen sólo llevaba en la cartera. La mujer hablaba con su novio, y así ha seguido haciéndolo. -Un bulbul es un ruiseñor persa, pensé que lo sabías. Ha dicho esto tan raro, pero no he tenido ganas ni de anotarlo. (Vila-Matas 30)

De igual modo, la veta más tradicional no evita que algunos cuentos alcen de nuevo el estandarte de guerra del Vila-Matas más metaficticio y combativo, aquel que se declara enemigo del realismo decimonónico que se sigue practicando, a su entender, en España. El cuento “La gota gorda” hace referencia al sudor, a las dificultades que le supuso volver a la narratividad, y a su vez es un relato que explica exclusivamente cómo el autor construye el relato, y como anexo panfletario despliega una crítica feroz, encarnizada, como otras veces, hacia la literatura más realista:

Hace un año, volví a escribir cuentos [...]. La tensión más fuerte la provocaba el duro esfuerzo de contar historias de personas normales y tener a la vez que reprimir mi tendencia a divertirme con textos metaliterarios: el duro esfuerzo, en definitiva, de contar historias de la vida cotidiana con sangre e hígado [...] Siempre me han impresionado cuentistas como Raymond Carver. Con todas sus historias de camareras y camioneros y otros seres anodinos perdidos en la grisura de una cotidianidad aplastante. Reconozco que es uno de los genios del cuento. También me gustan esos autores que, por ejemplo, describen un campo de patatas con una precisión magistral. Pero a mí siempre me ha costado hacerlo. [...] Me he dedicado a hablar de seres corrientes y vulgares, es decir, de individuos amostazados, apopléticos y analfabetos, pero lo he pasado mal, muy mal. Y todo para que dijeran que he cambiado un poco de estilo. [...] Qué tiernos, qué personajes más deliciosos. Aunque les veo demasiada carne, nariz y hueso. Además, ¿cuántos relatos se habrán escrito ya sobre las mismas tonterías?. (31-33)

En resumen, examinando la compilación en su conjunto, observamos que *Exploradores del abismo* se despliega en dos direcciones: la moderna, que el propio Vila-Matas ha venido trazando en los últimos años; y la clásica, la que se proponía como forma de renovación personal, como reto frente al inmovilismo metaliterario. Estas dos líneas quedan extraordinariamente reflejadas en el cuento último, “Epílogo”: “Sostenía yo maquinalmente el bolígrafo apuntando hacia las cosas. Cuando me di cuenta, lo desvié de inmediato en otra dirección, en *la que no había nada*” (287). El resultado es un volumen de cuentos de exploración, de búsqueda, de cuestionamiento de abismos, de vacíos y de peligros. Nunca una vuelta a la tradición había sido tan atrevida.

Sin embargo, y avancemos ya sobre una posible teoría del cuento, *Exploradores del abismo* disemina temas, recursos y referencias presentes a lo largo de toda su producción literaria. El juego metaficticio no desaparece, como hemos visto. Se repiten las referencias a los escritores (Kafka,

Walsler, Valéry, Borges, Auster, etc.), a lugares (Praga, Barcelona, las Azores, etc.), a temas alrededor de la escritura (invenciones de citas (en “Café Kubista”), postulados estéticos (“La gota gorda”), lugares que se definen exclusivamente por la presencia de escritores (como Ronda por haber vivido allí Rilke, en “Vida de poeta”), reflexión sobre la eterna relación entre vida y literatura (“Porque ella no lo pidió”, etc). Por ejemplo, en “Café Kubista” el narrador declara haberse inventado para una cita dos versos de Vladimir Holan, el local Zizkov que aparece en otra narración y, como colofón, su visita a Praga; a su vez, en el artículo de prensa “La lluvia en Brighton” (Vila-Matas 2009) desarrolla la misma idea:

Veo un misterio en todo. Por ejemplo, en mi insistente tendencia a escribir los viajes antes de hacerlos y luego llevarlos a cabo lo más parecido a cómo los he escrito. [...] Recuerdo, hace meses, haber ido a Brighton habiendo escrito previamente parte de lo que allí viviría. Había leído que el tiempo sería lluvioso y había visto en internet los tonos azulados de las cortinas de los cuartos del hotel donde me hospedaría. Gracias a esta sabiduría previa, construí y escribí una sencilla secuencia que ocurría nada más llegar a mi habitación. [...] En la melancólica ciudad inglesa sucedió todo tal como había previsto (escrito, quiero decir), salvo el momento de angustia metafísica al mover con desesperación la cortina. Ahí debo decir que la desesperación, en contra de lo que tenía escrito, tuve que fingirla, lo que me hizo confirmar que no siempre que la ocasión lo requiere es fácil estar desesperado.

Se repiten fundamentalmente recursos narrativos como el del cuento “Porque ella no lo pidió”, donde un primer capítulo es declarado como ficción por el segundo: “Escribí la historia de *El viaje de Rita Malú* [título del capítulo primero] para Sophie Calle. Podría decirse porque ella me lo pidió” (Vila-Matas 231), a modo de cajas chinas, o mise en abîme, donde un segundo discurso se distancia del primero y lo matiza y lo sanciona. Exactamente el mismo recurso que empleó para *El mal de Montano*, donde el capítulo dos, “Diccionario del tímido amor a la vida” deconstruye la ficción levantada en el primero:

Hay en El mal de Montano bastante de autobiográfico pero también mucha invención. No es cierto, por ejemplo, que Rosa sea directora de cine. Rosa –como muchos de mis lectores ya saben– es agente literaria y, por encima de todo, es mi novia eterna, llevamos veinte años viviendo juntos, no nos hemos casado ni por lo civil, no hemos tenido hijos, tampoco los hemos tenido con terceros. De modo que Montano no existe. Quien sí existe es Tongoy, que es, en efecto, un actor que vive en París y es algo famoso en Francia e Italia, no tanto en España. Y es totalmente verdad que su físico recuerda a Nosferatu, como también es verdad que le conocí en un reciente viaje a Chile, su país de origen. La aviadora Margot, en cambio, es alguien que no existe, está inventada por mí y cualquier parecido con un ser real es pura coincidencia.
(Vila-Matas 106)

Estos temas, recursos o referencias plagan de intertextualidad los cuentos de *Exploradores del abismo*, enlaces hipertextuales hacia su propia producción, como si volviera a responder a

cuestiones latentes de otras obras, como si fueran otro intento u otra versión de su propia modalidad narrativa. Todo lo cual nos lleva a pensar en la relajación conceptual del género del cuento, puesto que estas concomitancias internas diluyen los posibles rasgos pertinentes de los relatos, y los hace no tan singulares o no tan específicos en tanto que cuentos.

Más allá de los elementos compartidos, en el examen pormenorizado de los diecinueve relatos de la colección encontramos narraciones desiguales: “Otro cuento jasídico” con nueve líneas, “Nunca hizo nada por mí” con tres párrafos escasos, “Vida de poeta” o “Vacío de poder” con página y media, o “Epílogo” con tres renglones, se aproximan más a la definición de microrrelato, en extensión y en morfología; de la misma manera que las más de sesenta páginas de “Porque ella no lo pidió” la convierten en una *nouvelle*, o novela corta. Todo lo cual nos lleva a pensar la relajación formal en del género cuento.

Y más allá de la relajación conceptual y formal, encontramos otro tipo de relajación que podríamos llamar estructural o esencial. De igual manera que en *El mal de Montano*, por tomar un ejemplo ya visto, opone un segundo capítulo al primero, o acaba elaborando un diccionario de escritores en ese capítulo dos, o elaborando el capítulo tercero con fragmentos, o completando el cuarto capítulo como si se tratara de un diario, lo que convierte a la novela final en un *collage* de textos dispares, celebrando aquello que Harvey constataba:

Lo que parece ser el hecho más asombroso del posmodernismo: su total aceptación de lo efímero, de la fragmentación, de la discontinuidad y lo caótico [...]. No trata de trascenderlo ni contrarrestarlo, ni siquiera de definir los elementos “eternos e inmutables” que pueden residir en él. El posmodernismo se deja llevar y hasta se regodea en las corrientes fragmentarias y caóticas del cambio como si fueran todo lo que hay. (Harvey 61)

De igual manera, decíamos que *El mal de Montano* se regodeaba en el caos textual (o *Doctor Pasavento*, o *París no se acaba nunca*, o *Bartleby y compañía*), Exploradores del abismo podría hacerlo de un modo distinto. La razón es la siguiente: no resulta osado afirmar que la colección se ordena como si se tratara de una novela. El primer cuento, “Café Kubista”, funciona a modo de prólogo, pues valora el resto de relatos de manera global, elabora disquisiciones sobre las razones de escritura, defiende la pertinencia del título del volumen y declara que ese cuento es el último que escribe, para poner fin a la obra. Así comienza:

Voy pensando que un libro nace de una insatisfacción, nace de un vacío, cuyos perímetros van revelándose en el transcurso y final del trabajo. Seguramente escribirlos es llenar ese vacío. En el libro que terminé ayer, todos los personajes acaban siendo exploradores del abismo o, mejor dicho, del contenido de ese abismo. (Vila-Matas 9)

El segundo relato, “Otro cuento jasídico”, tiene la firma apócrifa de Kafka, a modo de cita o epígrafe. El último cuento, ya de manera inequívoca, tiene por nombre “Epílogo”. A estos tres ejemplos, junto a la concepción de fragmentación y heterogeneidad extremas de la novela, cabe añadir las propias palabras del narrador, donde declara la ausencia de características específicas en sus cuentos: “Hace un año, volví a escribir cuentos, pero sin darme cuenta de que en realidad seguía con los

hábitos del novelista” (31), o, a propósito de ese juego en que un segundo texto contesta a un primero, donde iguala un cuento cerrado, con un capítulo de una obra mayor: “Era, además, un relato elástico, que tanto podía ser un cuento cerrado como el primer capítulo de una novela. Eso daba cierta libertad para embarcarse en la historia hasta vivir una novela completa, pero también para enfrascarse en el primer capítulo y dejarlo en un simple cuento, apearse pronto del viaje” (237).

Llegados a tal punto, cabe preguntarse dónde queda la especificidad del género cuento en la producción de Enrique Vila-Matas. Si una novela se compone de fragmentos autónomos, si un libro de cuentos articula sus partes como una novela, si un artículo de periódico plantea la misma narración que un relato, se nos vuelve en contra cualquier definición genérica planteada categóricamente:

En líneas generales, para los críticos literarios “modernistas” las obras constituyen ejemplos de un “género” y son analizadas mediante el “código dominante” que prevalece dentro de la “frontera” del género, mientras que para el estilo “posmoderno”, una obra es un “texto” con su “retórica” e “idiolectos” particulares, y en principio puede ser comparada con cualquier otro texto de cualquier naturaleza. (Harvey 61)

Sustituir el concepto de género por el de texto o discurso parece ser una de las opciones posmodernas. Sin embargo, el problema alrededor del género no ha quedado ni mucho menos zanjado en la teoría literaria, y es una cuestión en la que no debemos entrar ahora más allá del caso Enrique Vila-Matas. En definitiva, hablemos de géneros o no (y aunque el concepto de discurso se ajustaría más al planteamiento de nuestro autor), lo que es innegable es que la propuesta de *Exploradores del abismo*, pese a su pretendida vuelta a ciertos moldes clásicos, pone en cuestión la especificidad del género. Quizás es polémica esta visión del cuento, quizás es transgresora. De lo que no cabe duda es que resulta profundamente coherente con el tipo concreto de literatura que elabora Vila-Matas.

Obras citadas

Doubrovsky, Serge. *Fils*. París: Galilée, 1977.

Fresán, Rodrigo. “Exploradores del abismo, de Enrique Vila-Matas”. 2011.

<<http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrfresan1.html>>.

Harvey, David. *La condición de la posmodernidad*. Madrid: Amorrortu, 1999.

Pozuelo Yvancos, José María. “Final de partida”. *Vila-Matas Portátil. Un escritor ante la crítica*. Ed.

Margarita Heredia. Barcelona: Candaya, 2007. 384-87.

---. “Creación, y ensayo sobre la creación, en los artículos de Enrique Vila-Matas”. *Vila-Matas*

Portátil. Un escritor ante la crítica. Ed. Margarita Heredia, Barcelona: Candaya, 2007. 388-404.

Vila-Matas, Enrique. *Recuerdos inventados*. Barcelona: Anagrama, 1994.

---. "Gombrowicziana". 2011. <<http://www.letraslibres.com/index.php?art=6376>>.

---. *El mal de Montano*. Barcelona: Anagrama, 2002.

---. *Exploradores del abismo*, Barcelona: Anagrama, 2007.

---. "La lluvia en Brighton", *El País*. 2011. <http://www.elpais.com/articulo/opinion/lluvia/Brighton/elpepuopi/20091129elpepuopi_1/Tes>.